

主観と客観の彼方に

——シュルレアリスムと写真

谷 昌 親

「シュルレアリスム宣言」起草の翌年にあたる一九二五年、アンドレ・ブルトン⁽¹⁾は「シュルレアリスムと絵画」と題した一文を『シュルレアリスム革命』誌の第四号に発表した。この文章はその後、一九二七年の同誌第九・第十合併号まで書き継がれていくことになる。もともと、ピエール・ナヴィルによる「シュルレアリスム絵画なるものは存在しない」という断言に対する反論として書かれたものではあったとはいえ、のちに単行本『シュルレアリスムと絵画』へと発展していくことになるこの絵画論の重要性は疑いようがない。ブルトンはそうした絵画についての思索をとおしてシュルレアリスムについての考えを深めたとも言えるのだ。たとえば、この絵画論の冒頭において、シュルレアリスムにとって重要であった〈驚異〉の概念に次のように言及している。

眼は野生の状態で存在する。地上三十メートルの高さの〈驚異〉も、海中三十メートルの深さの〈驚異〉も、すべてを色彩として虹と関連づけてしまうこの猛々しい眼のほかには、ほとんど目撃者をもっていない。⁽²⁾

この絵画論のなかでブルトンは、アメリカ人の画家であり写真家でもあるマン・レイに触れつつ写真にも言及し、マン・レイが、「一方では、写真が求めがちな厳密な限界がたしかにあるとしつつ、他方では、写真が作られた目的とは別の用途に役立たせようとしている、とりわけ、写真自身に利するように、そして写真の力でできる範囲で、絵画が自分だけのものとみなしていた領域において探求をおこなわせようとしている」と述べている。⁽³⁾ここを読むかぎり、写真はあくまで脇役的な扱いで、むしろ絵画に見習うべきであるとブルトンは考えているかのようだ。そうした印象は、マックス・エルンストのコラージュに触れた箇所を読むとさらに強まるだろう。ブルトンによれば、エルンストは「相対的に独立した存在の仕方をおのずから得ている要素」をコラージュに使っているものであり、それは「たとえば写真だけがもたらしてくれる、ランブだとか鳥だとか腕といったもの」だ⁽⁴⁾というのである。ここではたしかに写真のひとつの可能性が語られているとも言えるが、それはあくまで絵画におけるコラージュとの関係においてなのである。このように写真に割り当てられた役割が限られているだけでなく、こと写真に関してブルトンがその文章で正面から論じたことはほとんどない。そこで浮かび上がってくるのは、彼が実のところ写真と芸術の関係をどうとらえていたのか、そしてシュルレアリスムの思想的思考や美学のなかに写真をどう位置づけていたのか、という疑問だ。いま見てきたかぎりでは、絵画に従属するあくまで副次的なメディアととらえていたわけだが、写真を新しい表現方法のひとつと見なし、シュルレアリスム運動とのかかわりのなかで積極的に評価しようとしたことはなかったのだろうか。⁽⁵⁾

*

シュルレアリスムにとって、図版として使われた写真が重要な役割を演じたことは知られている。たとえば、機関

誌として一九二四年に創刊された『シュルレアリスム革命』を開いてみれば、他の文学関係の雑誌には見られない図版の豊富さや多様さに眼を奪われるだろう。とりわけ、当時はまださほど一般的ではなかった写真の使用が目立つ。もちろん、『シュルレアリスム革命』の場合、創刊時の編集長はピエール・ナヴィルとバンジャマン・ペレであり、すでに述べたように、ナヴィルは「シュルレアリスム絵画」の存在を否定する一方で、映画や写真も含めたスペクタクル全般の可能性を評価していたという点を考慮すべきかもしれない。しかし、編集長が替わってもこの写真重視の編集方針は変わらないのだし、その後のシュルレアリスム雑誌『革命に奉仕するシュルレアリスム』、『ミノートール』では、むしろ写真の使用が増えていく。シュルレアリスム雑誌にとって写真は不可欠な要素であったと言えるだろう。

一方、一九二八年に刊行した『ナジャ』でもブルトンは写真を多用したが、これは文学系の単行本としては実に異例のことだった。ブルトンのその後の著作『通底器』や『狂気の愛』においても同様の方針が採られることになる。一九六二年の改訂版に付した「序言」で、ブルトンはこの『ナジャ』という著作が「反文学的」要請に従っていたのだと明かしたうえで、「図版としての写真の多用は、ありとあらゆる描写——『シュルレアリスム宣言』において空虚であるとされていた描写——を取り除くのが目的だ」と述べることになるのである。⁽⁶⁾

実際、『シュルレアリスム宣言』においてブルトンは、描写を実証主義の産物だとして激しく批判していた。彼に言わせれば、描写は「カタログ掲載図版の上重ね」でしかなく、「未知を既知に、つまり分類可能なものに還元してしまうとする偏執」の現われだからだ。⁽⁸⁾ 描写は結局のところは「紋切型」や「恋愛遊戯」に帰着する運命にあるというわけだ。だからこそブルトンは、客観的な資料の性質を保つ写真のほうを好むのである。『ナジャ』の「序言」に話を戻すと、そのなかでブルトンは、「物語のための語り口調として選ばれたのは、医学上の観察記録、なかでも

神経心理学での観察記録の口調であり、それは実験や尋問でもたらされうるありとあらゆるものの痕跡を保とうとする一方、それを報告する際の文体に関してはほんの少しも気をそそれたりしないのだ⁽⁹⁾。ブルトンは、そうした医学上の観察記録の口調と同じものを写真にも求めていたのであり、そのことを確認するためには『ナジャ』に図版として添えられた写真を眺めてみるだけで充分だ。いずれの写真も匿名的で、それこそ科学雑誌に載っていてもおかしくないようなものばかりだ。こうした写真の選択は、自分の書くものから物語的な要素を抜き取り、自分の人生を「その有機的な次元の外側で」⁽¹⁰⁾語りたいというブルトンの欲求に明らかに呼応している。そもそも、必然的に機械すなわちカメラが介入する写真というメディアはそうした意図にふさわしいと言えるだろう。たとえば絵画の場合なら、画家がその眼で見たうえで制作作業をとおして再構成していく光景を表わしていることになるが、写真では、もちろんカメラマンによる構図などの選択はあるものの、はるかに非個性的で客観的なものだから。

『ナジャ』に図版として使われた写真の客観性や即物性はとりわけ風景写真に見てとれる。大半はパリの風景を映しているが、絵葉書や観光写真などの対極にあり、美学的な配慮や感傷的な動機などとは無縁なそっけないものばかりだ。場合によっては、「平凡」⁽¹¹⁾と言いたくなるような写真だ。だがその一方で、こうした写真には、わたしたちの眼を「野生の状態」⁽¹²⁾に保たせるような側面があるように思われる。少なくとも、意味作用が極端に縮減されたような感覚をもたらす。ミシェル・ボジュールに言わせるなら、むしろ「表象の零度」ということになろう。「その平凡さは写真家の腕の悪さというよりは、写真に勝手な意味を付けさせない、学者の冷徹な眼が掴みとった以上のことは語らせないという意思に起因する」⁽¹³⁾。

そうした観点からすると、『ナジャ』に使われた写真はウジェーヌ・アジェの写真を思い起こさせる。一九二六年に『シュルレアリスム革命』誌に掲載された数枚も含め、アジェの写真はなべて、やはり極端なまでに客観的で、ほ

とんど非人間的な印象をあたえるのだ。それは、アジェ自身が芸術的な野心などは一切抱かず、同時代のパリを記録に残すための資料を提供するということしか考えていなかったことにも関係しているかもしれない。そもそもアジェは、『シュルレアリスム革命』に写真が掲載された際、自分の名前を出そうとはしなかったのである。

『ナジャ』に話を戻すと、この書物のためにパリの風景写真を複数提供したジャック・アンドレ・ボワファールは、もともと医学生だったという経歴を持つ写真家だ。そのボワファールの手によって撮られた店やホテルや書店やショーウィンドー、そしてパリの城門は、それこそブルトンがめざした「医学上の観察記録」を思わせるような、芸術性とは無縁な資料といった印象を与える。その要因のひとつは、写真に写された街路に人影がほとんど映っていないという事実にある。『ナジャ』に収録された写真は、ボワファール以外の写真家が撮影した場合でも、同じような特徴を示している。偉人ホテルの前にも、モペール広場にも、ヌーヴェル・フランス・カフェのテラスにも、ドフィーヌ広場にも、チュイルリー公園にも、サン＝ジェルマン城の広場にも、「マツダ」のポスターが貼られた壁の前の歩道にも、見棄てられたような空間が広がるばかりなのだ。

ところが、たんなる平凡な現実の提示にとどまらず、こうした空虚な空間を撮影した写真は、ジャン・アルイの言葉を借りれば、「どれも似たような奇妙さの印象」⁽¹⁴⁾をもたらず。それは『ナジャ』収録の写真が、どこまでも客観的なものでありながら、それにもかかわらず、あるいはそれだからこそ、もうひとつの側面を示していることを示唆している。現実のパリやその近郊の風景を映しているながら、見るものの情感に訴えかけようとしないうこれらの写真は、これもアルイの出した例を踏襲するなら、キリコの絵画に出てくるような非現実的な世界、さながら夢のなかで眼にするような世界を思わせるのだ。⁽¹⁵⁾要するに、人間的な意味の体系に対する足掛かりを失った空間とも言えよう。映っているのが現実の事物であっても、もはや日常的な秩序からは抜け落ちてしまっているのだ。映画評論家として

知られるアンドレ・バザンも、写真独特の客観性に着目し、それがシュルレアリスム的な世界をかえて引きつけることに気づいていた。

(…) 絵画と較べての写真の独自性は、その全体的な客観性オブジェクティビティにある。だからこそ、人間の眼に取って代わった写真の眼を構成する一組のレンズは、まさに対物レンズオブジェクティブと呼ばれているのである。もともとの事物とその表象の間に介在するのはもう一つの事物以外は何一つないという事態は、これが初めてのことだった。外部世界のイメージが、厳密な決定論に従い、人間の創造的干渉なしに自動的に形成されるというのは、これが初めてのことだった。(中略) 写真は、花や雪の結晶と同じように(…) 自然現象としてわれわれに働きかけるのである。

(中略)

シュルレアリスムは、その造型上の畸形学を創り出すために、写真乾板のゼラチン感光膜に助けを求めた時、すでにそのことを予見していた。それというのも、シュルレアリスムにとって、その美学的目標が、われわれの精神に与えるイメージのメカニクな効果と切り離せないものだったからである。想像的なものと現実的なものの論理的な区別は消滅へと向かう。どんなイメージも事物として、どんな事物もイメージとして感じとられなければならない。したがって、写真は、シュルレアリスム的な創造における特権的な技術を代表していた。なぜなら、写真は、自然のなかに入り込むイメージ、すなわち真の幻覚を実現させるものだったからである。シュルレアリスム絵画における、だまし絵と細部の細心な精密描写の活用は、この仮説を検証させてくれるものとなっている。⁽¹⁶⁾

現実の再現でありながら、夢の世界に通じるような一種の不気味さを孕んでしまっている光景、それはまたアジェの写真についても言えることだ。『写真小史』のなかでヴァルター・ベンヤミンは次のように指摘していた。

(……) 奇妙なことに、これらの写真のほとんどすべてには人影がない。パリを囲む城壁跡にあるアルクイユ門にも、豪華な階段にも、中庭にも、カフェのテラスにも人影がない。当然のことながら、テルトル広場にも人影がない。どこも寂しい場所というのではない。気分というものが欠如しているのである。都市はこれらの写真の上では、まだ新しい借り手が見つからない住居のようにきれいにからっぽである。まさにこうした作業において、シュルレアリスム写真は環境と人間との疎遠化、治癒的な効果をもたらす疎遠化を準備する。こうした疎遠化によって、政治的な訓練を積んだ眼にはある視野が開けてくる。そこでは、細部を鮮明に捉えるために、ほのぼのとした雰囲気はすべて犠牲にされる。¹⁷⁾

普段は現実世界の秩序の下に埋没している不気味な細部が、こうした写真では露出してきてしまうのだ。

だが、奇妙さの印象は無人の空間だけから生じているのではないことを確認しておかねばならない。実際、アジェはつねに歩行者などを自分の写真に入れないようにしてきたわけではない。それどころか、もちろん彼の写真家としての活動の最初期に限定はされるが、路上で商いなどをするさまざまな労働者を紹介する「街角の人々」というシリーズ写真も撮っている。一方、『ナジャ』所収の写真にも、都市風景のなかで人物をとらえたものが含まれている。ところが、そうした人物の映った写真ですら、一種の奇妙さの感覚をわれわれにもたらしてしまう。それは、写真に写った場所の性質やそこにいる人物のあり方に関係している。アジェはたしかに労働者を撮っているが、路上で

ものを売ったり芸を披露したりするといった消えゆきつつある職業に従事するものたちばかりだし、その場所については、特定ができないほどありふれた街路で、しかもなかにはパリ市城壁の外にあった「ゾーン」と呼ばれる下層労働者の住む一帯で撮られたと考えられるものも少なからずある。それに対し、『ナジャ』の場合、そうした労働者は映っていないが、その代わりに、虚ろに彷徨する者の視線が感じられるような写真ばかりになっているのだ。シュルレアリストたちはパリのいわば遊歩者であったことはよく知られている。ブルトン自身、そのことを『ナジャ』のなかで十分すぎるほど示しているのであり、自分のおこなう一連の観察の記録が「何人かの者たちに、自分自身についての厳密な計算はどれもこれも、継続して実践する必要がある、入念な準備が可能だったような行動はどれもこれも、無価値とまでは言わないまでも、ひどく不十分だということを意識させ、街路に飛び出させるような性質のもの」⁽¹⁸⁾であることを望んでいたのだ。とりわけ留意しておく必要があるのは、ここでいう遊歩は目的を持たぬ歩行であり、気の向くままに歩かなければならないということだ。ブルトンは次のように断言している。

もう一度繰り返すが、わたしは、自分が日中に歩いている気になって夜に歩くほうが好きなのだ。働いているあいだは、生き生きとしていられるようにしてくれものは何もない。自身の人生の意味を明らかにしてくれるのではないかと各人が期待する出来事は(……)仕事と引き換えに生じるようなものではない。⁽¹⁹⁾

ブルトン自身、目的とは無縁な遊歩、いわば都市のなかの放浪を実践していた。

実際、どうして足がそちらに向いたのか、なにも決まった目的がなく、あの訳のわからぬ与件、すなわちそれ

(?) が起こるのはそこだ、ということ以外に何も決定要素はないままなせ赴くのか、わたしにもわからない。(20)

そうした状態でブルトンが街路を歩けば歩くほど、彼は社会の体系から遠ざかり、神秘的とも言える領域に足を踏み入れる。だいいち、謎の女性ナジャがブルトンを惹きつけるのは、彼女が偶然にまかせて歩くことに慣れているからでもあるのだ。「無駄足ですって? そんなものはないわ」(21) と言ってはばからないナジャは、「彼女だけに価値のある実験の場となる街路にすることのみを好む、つねに靈感を受け取り、他人に靈感を与えもする存在」(22) なのである。都市のなかの遊歩がブルトンとナジャを実生活から遠ざけ、人目につかない界隈や寂しげな片隅へと誘っていく。たとえば、パリのほぼ中心にありながらもまさに奇妙な印象を与えるドフィーヌ広場へと。「このドフィーヌ広場は、わたしが知っているなかでも最もその根本から人目につかなくなっている場所のひとつ、パリでもこれ以上はないほど剣呑な空き地だ」(23)。『ナジャ』の他の風景写真が与える印象もこれとほぼ変わらない。

アジェの撮ったパリの写真の場合も、それと同じような印象を抱かせるが、それは、オスマンの都市改造に伴って、いまや消え去りつつある古きパリを集中的に撮っているからだ。もともとはパリ歴史図書館の要請でそうした写真を撮り始めたとはいえ、指示に従って撮影を続けるうちにおそらくは、古びて解体を運命づけられた建物にことさらに関心を抱くようになり、いくつかの写真には「消滅予定」と注記しているほどだ。そうしたアジェの姿勢は、『パリの農夫』(24) でアラゴンが表わしたパリに対する向き合い方を思い起こさせる。アラゴンは「はかなきものに対する好みの称揚」(24) を表明していたのだ。堅固で永続性を信じさせるような世界とは裏腹のはかなき世界は、むしろ夢の世界に近いと言えるだろう。

空虚やはかなさに対するそうした好みは、シュルレアリストが好んだ写真に見出せるもうひとつの性質と無関係で

はない。それはベンヤミンが言及していた「細部」へのこだわりである。ごく一部の例外を除けば、アジェの写真にも、『ナジャ』に収められた写真にも、日常生活や芸術的な題材は含まれていない。つまり、新聞や絵はがきに見出せるような写真はまずないと言ってよく、文化的あるいは社会的な文脈から切り離されているのだ。写真が意味の体系に組み込まれるためには、文化的あるいは社会的な価値観のなかに位置づけられる必要があるだろう。ところが、アジェの写真も『ナジャ』所収の写真もそうした価値観とは無縁である。しかも写真としての表現のあり方自体がその異端性をさらに浮き彫りにしている。特に構図がそうで、アジェの場合、細部への執着ゆえに対象にことさらに接近したアングルで撮った写真も少なくない。そのために、都市を題材とした一般的な写真とは異なり、建物は周囲と切り離されて孤絶しているように見える。同様の構図は『ナジャ』の図版写真にも見出せる。多くの場合、写真を見る者の視線は細部に引きつけられるのだ。偉人ホテルよりもその前の広場に屹立する彫像や置き忘れられたかのような荷車、店そのものよりも、「薪」炭」と記された看板や壁面に見える「輪切りの面を見せている木の丸いかたち」のイメージ、むしろなかば隠れてしまっている『ユマニテ』紙の書店のショーウィンドーそのものよりも、その前に停められた荷車やそのかたわらにたたずむ二人の男あるいは建物の上の「刻印いたします」の看板……。そもそも、図版として用いられた写真はトリミングされたものが少なからずあり、より細部が目立つような構図に変えられているのだ。

周知のように、一九六二年の改訂版において『ナジャ』の図版写真には変更が加えられている。まず、アングロ館とモベール広場の写真がそれぞれ差し替えられ、撮影場所は同じであるものの、鳩舎として使われている大きくて丸い建物やエチエンヌ・ドレの彫像が周囲から切り離されて見える写真になった。アルイは、エチエンヌ・ドレの彫像の写真について、「ブルトンは写真の枠、つまり世界の特定の側面を高圧的に囲い込む閉じられた空間を効果的に使

い、挿話的なものを取り除いて、彫像に象徴的な力をもたらしようとしている」と指摘する。⁽²⁶⁾さらに、改訂版で新たに付け加えられた写真にも同様の細部へのこだわりが見てとれる。たとえば、追加された写真の一枚に映っているアンリ・ベックの胸像の場合も、周囲の都市景観から切り離されているように見える。しかしそれ以上に強い印象をもたらすのは、巻末近くに置かれた二枚の写真で、そのうちの一枚ではグレヴァン博物館の女性を形作った蠟人形の足の太もも部分がクロースアップにされているし、田舎道をとらえたもう一枚は「オーヴ地方」という標識に視線を誘う構図になっているのである。

無人の街路、解体を運命づけられた建物など都市特有のはかなさを印象づける要素、そうしたいかにも夢の世界を想起させるあり方に加え、細部へのこだわりがあることで、アジェの写真や『ナジャ』の図版写真は、ベンヤミンが言及した視覚的無意識を呼び起こすのではないだろうか。『複製技術時代の芸術』のなかでベンヤミンは次のように断言している。「カメラに語りかける自然が、肉眼に語りかける自然と異なることは明白だ。異なるのはとりわけ次の点においてである。人間によって意識が織り込まれた空間の代わりに、無意識が織り込まれた空間が立ち現れるのである」⁽²⁷⁾。こうした視覚的無意識は、なによりもカメラの純粹な客観性によってもたらされる。だからこそブルトンは図版に写真を使おうとしたのだ。たしかにブルトンは写真を医学上の観察記録にたとえているが、彼が写真に期待するのは、ありきたりの月並みな現実ではない。現実の背後に隠されたもうひとつの現実、要するに超現実なのである。ブルトンは『シュルレアリスム宣言』のなかで言っていたではないか、「わたしは、夢と現実という、見かけはひどく矛盾している二つの状態が将来的には溶け合い、一種の絶対的現実、いわば超現実になることを信じている」と。⁽²⁸⁾しかしそうになると、一種の逆説が生じてきていることにもなる。カメラの客観的な性質に依拠しながら、視覚的無意識は、少なくともシュルレアリストたちにとっては、一種の主観性を紛れ込ませることになるからだ。ブルトン

自身、医学上の観察記録にたとえられる写真の客観性を評価しながらも、ある種の感受性に傾いていかざるをえなかった。

この物語によって導かれていった数々の場所のうちのいくつかをもう一度見てみることからわたしは始めた。実際わたしは、何人かの人物、いくつかの物についてもそうであるように、そうした場所について、わたし自身が眺めた角度から撮った写真のようなイメージをもたらしたいと願っていたのだ。⁽²⁹⁾

カメラの客観性によってこそ導き入れられる一種の主観性があることで、視覚的無意識はフロイト的な無意識と結びついていく。ベンヤミンも述べていたように、「視覚における無意識的なものは、カメラによってはじめて私たちに知らされる」が、それは「衝動における無意識的なものが、精神分析によってはじめて私たちに知られるのと同様」⁽³⁰⁾だというのだ。この二種類の無意識のあいだには秘密の扉でつながる通路がある。すでに一九二一年の段階で、ブルトンが自動記述を一種の写真にたとえていたことを思い出すべきだろう。

写真の発明は古い表現形態に致命傷を与えたが、それは絵画の場合だけでなく、詩の場合もそうで、詩においては、十九世紀末に出現した自動記述がまさに思考の写真となっているのである。⁽³¹⁾

結局のところ、視覚的無意識を呼び覚ますことで、写真は心理的抑圧をかくぐり、わたしたちひとりひとりの心の深層へと降りていくのだが、そのためにはまず、他のいかなる表現手段にも見られないような写真の絶対的客観性

が必要となる。社会制度によって塗り固められた上辺の意味を写真は消し去り、無意識的な欲望の投影が可能な空間を広げてみせるのである。そのとき、「人生は暗号のように読み解かれるべきものとなる」⁽³²⁾。客観性と主観性は写真によって結びつき、その結果、人生が暗号に変化するというわけだ。それこそまさに、シュルレアリストたちが希求した〈驚異〉に至る道である。

*

『ナジャ』の「序言」でブルトンは、「主観性と客観性は人生においてたがいに攻撃しあいつづける」⁽³³⁾と述べていたが、シュルレアリストが写真をとおして体験したのもその種の相克だった。それというのも、アルイの言葉を借りれば、写真は現実の断片を記録するからこそ、「想像的なものの活性体」⁽³⁴⁾となるからだ。そしてこの主観性と客観性の弁証法的関係はわれわれにいわゆる「オブジェ」のあり方を想起させることにもなる。『ナジャ』のなかでブルトンは、自分がよく蚤の市に出かけていくのだと、それこそ蚤の市の写真を図版として掲げながら語っているが、その蚤の市で彼が見出そうとするのは、「ほかでは見つからない品物、流行遅れで、断片となり、利用不可能で、何なのかほとんど理解できず、要するにわたしなりに理解し、好んでもいる意味での倒錯的なあした品物」⁽³⁵⁾なのである。そうした品物の例がそのあと挙げられ、そのうちのひとつである「白い不規則な半円筒のようなもの」の写真も添えられている。大多数の人にとっては何の関心も引かない代物であり、社会的な意味作用の網の目からこぼれおちたようなこうした「品物」^{オブジェ}は無味乾燥な客観性のなかに封じ込められてしまったかのようなうだ。ところが、そうした客観性によってこそそれは一種の夢想へとわれわれを誘いもする。最初に『ミノートル』誌に掲載され、のちに『狂気的愛』に収められた文章においてブルトンはそうした考えをさらに推し進め、掘出し物は「触媒の役割」を演じうるのだと

認めている。

物品オブジェの掘り起こしは、この場合、夢とまったく同じ役割を演じていて、人を無力にしかねない感情の細やかさから個人を解放し、励まして、乗り越えることなど不可能に思えた障害を乗り越えたとわからせてくれる。⁽³⁶⁾

この場合に実際にブルトンが蚤の市で見つけたのは金属製の仮面と木製の大きな匙で、これらが彼に対して「けっして見たことがないものの磁力」を放ってきたのだ。マン・レイによって撮られた写真もあることで、この二つの物品オブジェがシュルレアリス的な文脈でどのように特異なものであったかをわれわれにも推測できる。要するに、シュルレアリストたちの眼からすれば、こうした物品オブジェは「現実原則から逃れ、快楽原則に身をゆだねる主観性をあらわにする」⁽³⁷⁾という機能を有していることになるのだ。

カラーのものも含め、贅沢と言えるほど図版が使われている雑誌『ミノートル』には、『シュルレアリスム革命』や『革命に奉仕するシュルレアリスム』以上に写真のためにスペースが割かれている。その一方で、シュルレアリストの「オブジェ」に対する関心を示す文章が、ブルトンのもも含めて何篇も掲載されている。写真と「オブジェ」はシュルレアリストにとって主要な関心の両極を形成していたと言えはやや極論に過ぎるだろうか。いずれにしても、写真と「オブジェ」に似たような働きを期待していたと仮定してみることはできるかもしれない。少なくとも、どちらも彼らを魅了していたことはまちがいが無い。だいいち、ドーン・アデスも指摘しているように、シュルレアリストたちが関心を持った写真は、その多くが「匿名のものか、あるいは、シュルレアリストたちが通りや古物商で収集した例の掘出し物と同じで、大衆誌や科学雑誌あるいはそれ以外のところで偶然見つけられたもの」だったので

ある。『ナジャ』のみならず、『通底器』『狂気の愛』などに掲載された写真にもそうしたものは含まれている。つまり、ドーン・アデスに倣い、「写真と掘出し物のあいだの關係」⁽³⁸⁾を想定してみることができそうに思えるのだ。

写真と「オブジェ」のあいだに一種の親和性があるとすれば、それは両者とも主観性と客観性の相関関係を示すからだ。一九三五年にプラハでおこなった講演「オブジェのシュルレアリスムの位置」においてブルトン⁽³⁹⁾は、まずは「客観的偶然」の問題に触れ、「自我をエスのなかに廃棄すること」が必要だとしつつ、「純粹に心的な表象」の重要性を強調していたのである。そのうえで、「心性の最も深い層」に入り込むためには二つの方法があるとして、心的オートマティスムとダリの偏執狂的・批判的方法を提示する。シュルレアリスト的オブジェについてダリが述べた定義を引いてみせるのも、そうした趣旨の延長においてだが、そのダリの定義とは、「最低限の機械的機能に適し、無意識的行為の実現によって引き起こされる表象だとか幻想だとかに基礎を置いたオブジェ」⁽⁴⁰⁾となっていたのである。こうした考察から次のような結論が引き出される。「現代において芸術の問題は、想像力と記憶を意図的に働かせることで、ますます客観的なものとなっていく正確さへ心的表象を導けるかどうか、ということなのだ」。ブルトンによれば、そこにこそ「大人になった人間にとってはひどく矛盾して見えてしまう、知覚と表象というあの二つの項を弁証法的に和解させる」可能性が見出せる。そのうえで彼は最後にこう付け加えるのだ。「シュルレアリスム絵画と構築物のおかげで、いまからすぐにでも、主観的な要素の周囲に客観的な傾向の知覚組織をおこなうことができるようになる」。ブルトンはここで絵画と構築物という言い方をしているが、知覚と表象、客観性と主観性を和解させたいというこの要求に最もよく応えるのは、おそらく写真と「オブジェ」なのである。

*

『ナジャ』を締めくくる一文「美は瘡癩的なものだろう、さもなくば存在しないだろう」⁽⁴⁾は、シュルレアリスムの美学を考察する際に避けては通れないものだが、ブルトンは『ミノトール』誌第五号に掲載され、まさに「美は瘡癩的だろう」という題が付けられた文章でそれをさらに発展させていく。この『ミノトール』誌第五号が刊行されたのが一九三四年で、前述のプラハでの講演の一年前であり、ブルトンの写真や「オブジェ」に対する偏愛が表面化してくる時期に書かれたということになる。事実、のちに『狂気の愛』の第一章となるこの「美は瘡癩的だろう」には、ふんだんに写真が図版として使われているのである。そうした図版写真のなかには、『狂気の愛』にこの文章が収録される段階で削られてしまったものもあり、そのなかでも最も興味深いのは、「自動記述で生じるイメージそのまま写真」というキャプションが添えられた火花の写真だ。撮影者が明記されていないこの写真は、自動記述を写真になぞらえるというブルトンの考え方をあらためて明らかにするものとも言えよう。しかし、自動書記と同列に扱われるからといって、写真は言葉の代わりにイメージで記録をしているというだけのことではない。むしろ写真は、光学的かつ化学的手段を用いて現実の痕跡を定着させることで成り立っている。しかし写真は、外部世界をただ忠実に再現しているだけのメディアではない。誰にもましてブルトンは、写真のそうした特性に敏感であり、そこに写真の可能性を見ようとしていた。

写真プリントは、それ自体のみを取り上げた場合、周知の感情的価値を帯びていて、だからこそ最も貴重な授受の対象物ともなる（それにしてもいつになったら、価値ある書物のあれからもこれもから挿し絵が消えて、代わりに写真だけが添えられるようになるのだろうか）が、そうした写真プリントは、特別の示唆的な威力を発揮するものの、結局のところ、まもなくわれわれが失ってしまうものを保っておくための忠実なイメージなどでは

ないのだ。⁽⁴²⁾

写真は現実の忠実な再現ではない。外部世界との関係、すなわち被写体との関係が基盤になってはいても、たんなるリアリズムにとどまるとはかぎらないのだ。そのことをわれわれは『ナジャ』の図版写真やアジェの写真をとおし、確認してきた。フレーミングを少し変えるだけで、被写体を孤立させ、抑圧されていた要素を浮上させ、むしろ現実を変容させてしまうのである。したがって写真は、現実のなめらかな表面に罅を入れ、隠された層をあらわにしてしまう。マン・レイ、モーリス・タバール、アンドレ・ケルテス、ラウル・ユバックといった多かれ少なかれシュレアリズムの運動とかかわった写真家たちがおこなったマニピュレーションは、写真のそうした反リアリズム的側面を強調してみせたにすぎない。ソラリゼーション、多重露光、ディストーション、フュマージュ、プリユラージュなどの手法は、現実を出発点としながらその内側から秩序を壊乱する試みであったと言えよう。⁽⁴³⁾ブルトンが、絵画におけるマックス・エルンストの仕事と比較しつつ、マン・レイについて次のように述べていたのを思い出しておこう。

……マン・レイも写真という既知の条件から出発したが、写真を信用したり、写真が提供する表象の紋切型を、自身の目的のためにあとなってから使うだけにするといったことをせずに、写真から実証的な性格を一挙に除き去ること、それ自身ではないもののふりをするというあの傲慢な態度を写真が取らないようにしむけることに専心してきた。⁽⁴⁴⁾

「瘴癘的な美」についての考察をとおしてブルトンは、ここで彼自身がマン・レイについて書いているような写真

に対する姿勢を確認することになったのではないだろうか。というのも、「美は痙攣的だろう」と題された例の文章の最後で、「痙攣的な美はエロチックであり覆われているだろう、爆発的であり固定的だろう、魔術的であり状況的だろう、さもないれば存在しないだろう」と「痙攣的な美」の一種の定義化を試みる一方で、そこで示される「痙攣的な美」の三種類のあり方を例示するかのように写真を図版として添えているのだ。「魔術的であり状況的」に対応するものとしてはブラッサイの撮った、芽の出たジャガイモが浮遊するかのように映っている写真を掲げ、残りの二種類のあり方については、マン・レイの別々の写真をそれぞれ添えている。注目すべきは、ブラッサイの写真同様、マン・レイの二枚もことさらにマニピュレーションをほどこされたような写真ではないということだ。「エロチックで覆われている」状態を表すとされた一枚では、ヌードのメレ・オッペンハイムをモデルとして使い、彼女の前の巨大な印刷機のハンドルがその裸体をなかば隠している一方、額の前あたりに掲げた左手はインクで黒く染まっている。この写真にはたしかに一種の演出が見てとれるが、もう一枚の「爆発的で固定的」な状態を表す写真はよりストレートなものとなっており、踊るなかで衣装のスカートの大きく波打ち、その顔まで隠すほどに舞い上がり、そのなかば不鮮明に映っている衣装の様子が激しい動きを表している。「痙攣的な美」の三種類のあり方をこうした図版で補足していることから、ブルトンが写真を重視していたのはまちがいが無い⁽⁴⁶⁾。それも、ことさらにマニピュレーションで違和感をもたらししたものではなく、ある程度の演出はあるにしても、いわゆるストレート写真と呼べるたぐいのものを選択しているあたりに、彼が写真の客観的な機能にこだわっていたことが見てとれる。だいいち彼は、この文章の図版として「猛烈な速度で走れるのに、何年も処女林の錯綜のなかに放置されてしまった機関車の写真」⁽⁴⁷⁾を使えなかったのを残念がっているほどだ。ここで問題になっているのは、もちろん、「爆発的で固定的」な状態の「痙攣的な美」だが、「動きのなかにあると見なされる対象と休息状態にあると見なされる対象をつなぐ相互的關係の

肯定」とされるこの種の「瘡癩的な美」は、運動状態にある対象を停止状態に結びつけているという点で、まさに写真がもたらす基本的な特徴に近いと言える。だが、「瘡癩的な美」の他の二種類のあり方も、客観性と主観性の矛盾をはらんだ共存を示しているだけに、写真の本質とかけ離れているわけではない。「エロチックで覆われた」⁽⁴⁸⁾ 方は一種の擬態に近いとされていて、洞窟で見つかる「鉱物でできた外套」、「青いシジュウカラのような骸石の塀」、サング礁が作り出す「宝の橋」といった例が挙げられている。「魔術的で状況的」なあり方は、とりわけ掘出し物に見つかりやすく、「この場合の欲びは、こちらが探し求めていたものと掘出し物のあいだにある相違そのものの働きによってもたらされる」とされるのである。掘出し物つまり「オブジェ」もそのなかに含まれていることから、すでに見た客観性と主観性の相関性がここで求められていることは明らかである。アンリ・ペールが指摘しているように、「瘡癩的な美」は「エロチックな快感に結びついた身体的な混乱であり、解釈をほどこすことによってはじめその意味があきらかになる」⁽⁴⁹⁾ ものであるからだ。客観的現実が解体され、夢想が忍び込む。

ただその一方で、「瘡癩的な美」はあくまで現実のなかに見出されるものであることも忘れてはならない。「超現実」は現実のなかにこそあり、現実より上位にもその外側にも位置しない⁽⁵⁰⁾ というブルトンの言葉を思い出しておくべきだろう。もちろんブルトンは、だからといって現実主義に陥るわけではなく、「現実を、あるいは俗に現実なるもので意味されているものを制止するという、その他のほとんどすべての能力を凌駕するこの能力に多くを求める」⁽⁵¹⁾ のであり、ありきたりの現実とは退けられる。この世の外への逃避は不可能であり、現実とその内側から揺さぶりをかけることが必要なのだ。もし「瘡癩的な美」なるものが存在するなら、それはそうした現実による現実の破砕から生まれるはずである。そのときこそ、ブルトンが「内的モデル」と呼ぶものが導入されてくる。

造形作品は、今日、ありとあらゆる精神がそれに従って調和し合う、現実的価値の絶対的な見直しの必要性に
 応えるため、したがって、純粹に内的なモデルを参照することになるだろう、さもなければ存在しないだろう。⁽⁵²⁾

要するに、「瘡癩的な美」は内的なモデルと外的なモデルが遭遇するときには生じると言えるのではないだろうか。

シュルレアリスムに参加し、美術批評も執筆しているアラン・ジュフロワは、実際、内的モデルと外的モデルが相互浸透すると主張している。「内的モデルと外的モデルのあいだに、シュルレアリスムは、ブルトン自身が通底器にたとえた関係の体系を構築する。画家や詩人が従おうとするモデルは外的なモデルと対立しない。外的なモデルを自己の養分とし、内側に取り入れる。シュルレアリスム作品のうちの大多数のものには、ひとつの現実をもうひとつの現実で転覆させた刻印が掘り込まれていて、そうした転覆のなかでこそいわゆる詩的行為が展開されるのだ」⁽⁵³⁾。そしてこの内的モデルと外的モデルの相互浸透がシュルレアリスムの核としての「超現実」に至る道を切り開くはずなのだ。

機械ならではの客観性と欲動的な無意識の双方にまたがるメディアである写真は、まさしく外的モデルと内的モデルが出会う場となる。だからこそ「瘡癩的な美」の例として使われもしたのであり、写真はまさしくシュルレアリスムの思想を映し出す鏡のような役割を演じている。ダリに倣って、「写真以上にシュルレアリスムの正当性を証明したものはない」⁽⁵⁴⁾と言ったとしても過言ではないのだ。シュルレアリスムは写真的であろう、さもなければ存在しないであろう。

注

- (1) Pierre Naville, « Beaux-Arts », *La Révolution surréaliste*, n° 3, avril 1925, p. 27.
- (2) André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, *Œuvres complètes*, IV, Gallimard, « Pléiade », 2008, p. 349. (アンドレ・ブルトン)『シュルレアリスムと絵画』巖谷國土他訳「一四頁」。ただし、既訳を参照しつつも、引用は拙訳を使った。以下、本稿において註に原典を挙げている場合は、既訳の有無にかかわらず、引用は拙訳による。
- (3) *Ibid.*, p. 388. (同書「五六頁」)
- (4) *Ibid.*, p. 379. (同書「四八頁」)
- (5) 以下、シュルレアリスムと写真の關係を見つづけることになるのだが、本稿はもとより以下の仏語論文を下敷きに大幅に加筆したものである。Masachika TANI, « Du surréalisme en ses rapports avec la photographie », *Mesure et démesure dans les lettres françaises au XX^e siècle*, Éditions Honoré Champion, 2007.
- (6) André Breton, *Nadja*, in *Œuvres complètes*, I, Gallimard, « Pléiade », 1988, p. 645. トンズレ・ブルトン『ナジャ』巖谷國土訳、岩波文庫「八頁」。
- (7) André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 314. アンドレ・ブルトン『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』巖谷國土訳、岩波文庫「一四頁」。
- (8) *Ibid.*, p. 315. 同書「一一頁」。
- (9) *Op. cit.*, p. 645. 前掲書「八頁」。
- (10) *Ibid.*, p. 651. 同書「一一頁」。
- (11) Cf. Michel Beaujour, « Qu'est-ce que Nadja? », *N.R.F.*, n° 172, avril 1967, p. 797.
- (12) *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 349. 『シュルレアリスムと絵画』「一四頁」。
- (13) Michel Beaujour, op. cit., p. 798.
- (14) Jean Arrouye, « La photographie dans Nadja », *Mélusine*, n° IV, 1982, p. 135.
- (15) 『ナジャ』の図版写真とキリコの絵画の關係については、以下の論文においても詳しく論じられている。星埜守之「パンテオン広場17番地「偉人ホテル」——シュルレアリスムと写真についての覚書」、近藤耕人・菅啓次郎編『写真との対話』、国書刊行会。

- (16) André Bazin, *Écrits complets I*, Macula, 2018, p. 110. アンドレ・バザン『映画とは何か(上)』野崎敬他訳、岩波文庫、一五—一六頁、二〇ページ。
- (17) ヴァルター・ベンヤミン『写真小史』久保哲司編訳、ちくま学芸文庫、三八—三九頁。
- (18) *Op. cit.*, p. 681. 前掲書。六八頁。
- (19) *Ibid.* 同書、六九頁。
- (20) *Ibid.*, p. 663. 同書、三八頁。
- (21) *Ibid.*, p. 689. 同書、八四頁。ちなみに、ここでナジャが口にする「無駄足」を意味するフランス語の表現 *pas perdu* は、ブルトンの評論集『失われた足跡』の原題 (*Les Pas perdus*) と重なっている。
- (22) *Ibid.*, p. 716. 同書、一三四頁。
- (23) *Ibid.*, p. 695. 同書、九三頁。
- (24) Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, « Folio », p. 110-111. ルイ・アラゴン『パリの農夫』佐藤朔訳、思潮社、一〇七頁。
- (25) *Op. cit.*, p. 658. 前掲書、三三頁。
- (26) Jean Arrouye. *op. cit.*, p. 135.
- (27) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」、『ベンヤミン・コレクション』浅井健二郎編訳・久保哲司訳、ちくま学芸文庫、六一—六二頁。
- (28) *Op. cit.*, p. 319. 前掲書、二六頁。
- (29) *Nadja*, *op. cit.*, p. 746. 『ナジャ』、一七六頁。
- (30) ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」、六二〇頁。
- (31) André Breton, « Max Ernst », *Les Pas perdus*, in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 245. アンドレ・ブルトン「マックス・エルンスト」『失われた足跡』、『アンドレ・ブルトン集成6』人文書院、九二頁。
- (32) *Nadja*, *op. cit.*, p. 716. 『ナジャ』、一三三頁。
- (33) *Ibid.*, p. 646. 同書、九頁。

- (34) Op. cit., p. 134.
- (35) Op. cit., p. 676. 前掲書、六〇頁。
- (36) André Breton, *L'Amour fou*, in *Oeuvres complètes*, II, Gallimard, « Pléiade », 1992, p. 700. アンドレ・ブルトン『狂気的愛』海老坂武訳、光文社文庫、六九頁。
- (37) Henri Behar et Michel Carasson, *Le Surréalisme*, Le Livre de Poche, 1984, p. 232. アンリ・ベアール、ミシェル・カラスー『シュルレアリスム証言集』濱田明他訳、思潮社、一七一頁。
- (38) Dawn Ades, « La photographie et le texte surréaliste », in *Explosante-fixe*, Hazan, 2002, p. 155. なお、ドーン・アデスも注目しているタリは「写真と「オブジェ」のあいだを結ぶ重要な存在のひとりと言える。タリは、絵画だけでなく写真にも興味を抱き、写真モンタージュなども作成する一方で、さまざまなオブジェ作品も制作している。」
- (39) *Oeuvres complètes*, II, op.cit., p. 485-491.『アンドレ・ブルトン集成5』、二四九―二五八頁。
- (40) *Ibid.*, p. 494. 同書、二六二頁。
- (41) Op. cit., p. 753. 前掲書、五六頁。
- (42) *Le Surréalisme et la peinture*, op.cit., p. 387.『シュルレアリスムと絵画』、五六頁。
- (43) マニピュレーションの使い方について、たとえばダダのフォトモンタージュはいわゆる「シュルレアリスム」写真とかなり違う方向性を有していることに留意しておくべきだろう。ダダのフォトモンタージュにはかなり明確な解釈が示唆されているため、このあとと見ていくようなシュルレアリスムならではの「癡癡的な美」を生み出す揺れが存在しない。ロザリンド・クラウス「シュルレアリスムの写真的条件」『オリジナリティと反復』、リプロボート社）を参照のこと。また、シュルレアリスムの美学的な美学において、『アジェヤ』『ナジャ』の図版写真からマニピュレーションをほどこされたマン・レイらの写真へつながる道筋があるのは確かだが、両者のあいだに表現の違いがあることも否定できない。シュルレアリスム運動に加わった写真家の作品については、また稿をあらためて論じたい。
- (44) *Le Surréalisme et la peinture*, op.cit., p. 387.『シュルレアリスムと絵画』、五五頁。
- (45) André Breton, « La beauté sera convulsive », *Minotaur*, n° 5, 1934, p. 16; *Amour fou*, op. cit., p. 687.『狂気的愛』、三三頁。
- (46) ただし、『狂気的愛』にこの文章が収められる際、図版として残されたのは女性ダンサーを撮ったマン・レイの写真だけだった。

- (47) « La beauté sera convulsive », op. cit., 12 ; *L'Amour fou*, op. cit., p. 680. 前掲書『一二三頁』
- (48) *Ibid.*, p. 150; *ibid.*, p. 682. 同書『一二三頁』
- (49) Henri Béhar, *André Breton : le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, p. 275. アンリ・ベアール『アンドレ・ブルトン伝』塚原史・谷昌親訳、思潮社、二〇〇四頁。
- (50) *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 404. 『シュールレアリスムと絵画』、六八頁。
- (51) *Ibid.*, p. 350. 同書『一五頁』
- (52) *Ibid.*, p. 352. 同書『一八一—一九頁』
- (53) Alain Jouffroy, « Quel est le critère de la surréalité? Le modèle intérieur », *XX^e siècle*, n° 42; cité dans *Surréalisme*, op. cit., p. 419. 『シュールレアリスム証言集』、二〇六—一七頁。
- (54) Salvador Dali, « La dada fotográfica », *Gasete de les Arts*, 2^e année, no 6, février 1929 ; traduit et cité par Alain Sayag, in *La Révolution surréaliste*, Centre Pompidou, 2002, p. 379.